

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPETE SEM ACOMPANHAMENTO – SUÍTE TUCUPI

Maico Viegas Lopes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-graduação em Música /Curso: Doutorado em Música
SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: A investigação da música brasileira vem se desenvolvendo com o passar dos anos, revelando trabalhos extremamente importantes para o desenvolvimento da pesquisa em música. As pesquisas na área das Práticas Interpretativas das universidades brasileiras, sobretudo na área dos instrumentos de sopros, discorrem sobre análises e interpretações de peças, na sua grande maioria, para instrumentos solo com acompanhamento. Entretanto, trabalhos direcionados ao repertório para trompete sem acompanhamento são raros. O repertório para instrumento sem acompanhamento é um desafio às habilidades interpretativas do instrumentista, uma vez que o intérprete de uma obra sem acompanhamento se torna o principal elemento responsável pela transmissão do conteúdo musical ao ouvinte, bem como pela constituição do cenário musical. Este estudo tem como objetivo apresentar sugestões interpretativas para a obra *Suite Tucupi*, para trompete sem acompanhamento, da compositora Claudia Caldeira. Esta peça foi composta a partir de um convite feito por este autor como uma tentativa de expandir o repertório para esse instrumento, tornando-se uma contribuição significativa, pois esta peça explora não só a tessitura, mas também questões técnicas diretamente relacionadas ao estudo do trompete. Esperamos ainda que este trabalho possa servir de incentivo a posteriores pesquisas sobre o repertório brasileiro para trompete sem acompanhamento e destacar a importância dos estudos direcionados para a interpretação, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa na área. Um trabalho de conscientização e elucidação por parte de ambos os lados, do compositor e do intérprete, fornecendo subsídios para um aumento qualitativo e quantitativo da produção acadêmica a cerca do tema trompete sem acompanhamento.

Palavras-chave: Interpretação; Música brasileira; Sugestões interpretativas; Trompete sem acompanhamento.

The interpretation of the Brazilian Music for unaccompanied trumpet – Suíte Tucupi

Abstract: Research on Brazilian music has greatly improved over the years, revealing important works that add to the development of music research. Studies made on musical Performance in Brazilian universities, especially for woodwind instruments, are based on analyzes and interpretations of pieces, mostly for solo instruments with accompaniment. However, researches addressed to unaccompanied trumpet are rare to find. In general, the repertoire for unaccompanied instruments is a challenge to the performer's interpretive skills. Since the performer becomes the only element responsible for transmitting music content to the listener, besides constituting the whole music scene on stage. This study aims to present interpretative suggestions for the piece *Suite Tucupi* for unaccompanied trumpet, by the composer Claudia Caldera. This piece was composed after an invitation was made by this author, with the attempt to expand the trumpet repertoire. It later became a significant contribution to the repertoire, since it explores not only the range, but also technical issues related directly to trumpet study. We hope that this paper will become an incentive for further research on the Brazilian repertoire for unaccompanied trumpet and that it will highlight the importance of studies made to music interpretation. Becoming a work of awareness and clarification for both composers and performers. Furthermore offering suggestions for an

increase in both qualitative and quantitative academic research about the theme, unaccompanied trumpet.

Keywords: Performance; Brazilian music; Interpretative suggestions; Unaccompanied trumpet

A literatura para trompete sem acompanhamento existe apenas desde a última metade do século XX. O. No Brasil, o trompete era pouco explorado como instrumento solista e, até os anos 1950, as obras para instrumentos de cordas e piano eram mais comuns. Isto ocorreu porque os músicos destes instrumentos tinham uma formação especializada, diferente dos trompetistas e instrumentistas de sopro de forma geral. Esse panorama começou a mudar quando intérpretes de outros países, principalmente dos Estados Unidos, migraram para o Brasil proporcionando aos trompetistas brasileiros um intercâmbio de informações especializadas (ENGELKE, 2000).

Com o aumento do nível artístico dos trompetistas, os compositores começaram a escrever obras qualitativas para o repertório solista. Um levantamento de repertório realizado aponta a peça *Estudo para Trompete em Dó*, composta por Camargo Guarnieri em 1953, como a primeira composição brasileira para trompete sem acompanhamento¹ que se tem registro. Ao analisar a produção a partir desta data, constatamos que, somente após a década de 1990, começamos a ter uma quantidade substancial de peças.

Através de um levantamento feito através de pesquisas em bibliotecas, contatos por e-mail e telefone com trompetistas e compositores de todo o país, esta pesquisa conseguiu apurar um total de 21 peças de compositores brasileiros para trompete sem acompanhamento. Algumas delas já estão se tornando comuns na literatura brasileira para trompete, sendo constantemente apresentadas em recitais e programas de concursos, e algumas outras sequer foram estreadas. Além destas, os compositores Gilson Santos e Cláudia Caldeira aceitaram nosso convite e escreveram novas peças para expandir esse repertório.

Ao iniciarmos o processo de leitura e interpretação de uma determinada peça, podemos fazê-lo através de diversas metodologias. Os diferentes processos incluem a escuta e análise de gravações através da comparação, a leitura e análise da partitura, a aplicação de ferramentas interpretativas, ou ainda, não consultar nenhuma fonte e projetar sua interpretação baseada apenas na leitura da partitura e no conhecimento musical próprio.

¹ A nomenclatura “trompete solo” pode gerar dúvidas para estudo, uma vez que é comum utilizar este termo para classificar obras acompanhadas, como por exemplo, “trompete solo com orquestra”. Segundo o dicionário Grove, o termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista. Sendo assim, adotamos o termo “trompete sem acompanhamento” para classificar aquelas obras que são escritas para trompete solo sem acompanhamento, em alusão ao padrão americano que utiliza o termo *unaccompanied trumpet*.

No caso específico de peças inéditas, escuta e análise de gravações podem ser substituídas pelo contato direto com o compositor. O objetivo deste contato não é determinar a interpretação da obra, uma vez que julgamos ser esta uma tarefa do intérprete, mas estabelecer um contato com seu universo estético, o meio o qual está inserido, suas opiniões.

Corroboramos com a opinião de Abdo que diz que qualquer interpretação musical deve ser a “*revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista” (ABDO, 2000, p. 23, grifo da autora).

Realizar uma performance expressiva do ponto de vista interpretativo exige muito mais do que apenas a mecânica de tocar. Na concepção de Cox:

A música é feita de notas. Marcas pretas num papel. Mesmo quando tocada, as notas são apenas ruído se não forem controladas. A música pode soar vazia, mesmo quando ela é tocada tecnicamente correta.² (COX, 2006, p. 30).

Hickman nos alerta que estudar as partituras e ler informações sobre compositores e estilos são de grande auxílio para alcançar a interpretação de uma peça. Porém, apenas através do processo de escuta que são aprendidas, em um nível emocional, as concepções de timbre, articulação, ritmo, melodia e harmonia. E afirma ainda que é este senso emocional que guiará, subconscientemente, o intérprete durante o processo de traduzir as notas escritas em sons. (HICKMAN, 2006, p. 173)

Neste artigo, apresentaremos um estudo referente às sugestões interpretativas da peça Suíte Tucupi, da compositora Claudia Caldeira. Esta peça foi encomendada e dedicada a este autor por ocasião de sua pesquisa de doutorado, em andamento, que tem como objetivo identificar peças de compositores brasileiros para trompete solo, bem como levantar discussões sobre sua interpretação.

O título da peça, Suíte Tucupi, remete à raiz rondoniense da compositora. Possui três movimentos e cada movimento tem o nome de um prato da culinária típica da região amazônica, tendo o tucupi como ingrediente. O tucupi é um molho de cor amarela extraído da raiz da mandioca brava. A mandioca é descascada, ralada e espremida. O extrato é reservado até que o amido se separe do líquido e a este líquido dá-se o nome de Tucupi. O tucupi é conhecido pelo paladar ácido/azedo.³

² “*Music is notes. Black marks on paper. Even when played, notes are just noise unless controlled. Music can sound empty even when it is played technically correct.*”

³ Informações extraídas do site <http://www.cdpara.pa.gov.br>.

A peça teve sua estreia mundial realizada por este autor durante o 4º Encontro Internacional da Associação Brasileira de Trompetistas, no Auditório do Canal da Música, na cidade de Curitiba, no ano de 2011.

O prato que dá o nome do primeiro movimento desta suíte, *Pato no Tucupi*, é um prato onde o pato é previamente assado, depois desfiado e levado a fervura no molho de tucupi e outras especiarias como pimenta e alfavaca.

Uma prática comum adotada pela compositora é entregar suas obras sem indicações de articulação e dinâmica, deixando estas decisões a critério do intérprete. Desta forma, apresentamos as indicações que nós julgamos enfatizar determinadas características da obra.

A primeira decisão a ser tomada corresponde ao andamento. Temos a indicação *Levantando poeira, semínima = 108-120*. Esta expressão nos dá a ideia do caráter enérgico e do andamento rápido. Sugerimos adotar *semínima = 114*, um tempo intermediário ao proposto, com a intenção de garantir que as partes lentas não fiquem muito lentas, indo de encontro à expressão inicial, e que as partes rápidas possam ser tecnicamente executadas de uma maneira confortável.

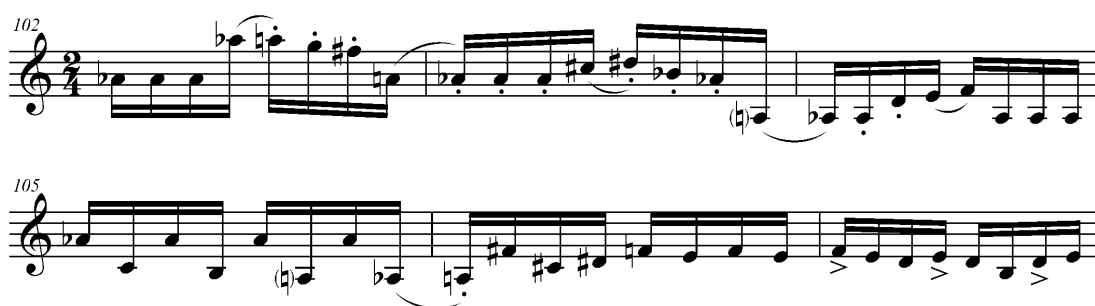
Em uma tentativa de alusão ao paladar peculiarmente marcante do tucupi, sugerimos iniciar a peça em dinâmica forte e articulação em *marcato*. Além disso, a primeira frase é anacrústica e no registro grave, dois argumentos que justificam a ênfase destas notas.





Exemplo 6. Dinâmica e acentos (notas diferentes acentuadas) nos compassos 98 e 99.

Para a execução de todo este trecho, devemos realizar uma respiração profunda, garantindo que teremos ar suficiente para tocar toda a frase confortavelmente, mantendo a qualidade do som e a dinâmica nos três registros, bem como nas diferentes articulações propostas.



Exemplo 7. Articulação - compassos 102 ao 107.

O segundo movimento, *Rabada no Tucupi*, é em caráter mais lírico, *legato* e *cantabile*. A compositora sugere a indicação metronômica de semínima pontuada = 58. Nossa sugestão é que este movimento seja mais lento para enfatizar o caráter melódico e melancólico, com a semínima = 50.

Apesar da ausência das barras de compasso, podemos perceber que trata-se de um compasso composto com a colcheia definida como unidade de tempo, e que as notas podem ser divididas em grupos de três colcheias. Entendemos como um 12/8 e resolvemos então adotar este formato.



Exemplo 8. Fórmula de compasso.

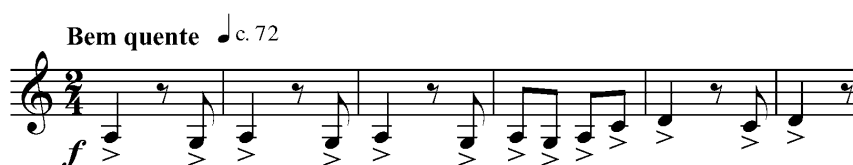
Para articulação sugerimos o *legato* para todo o movimento. Uma atenção especial deve ser dada às tercinas neste movimento. São as figuras com maior movimentação e tendem a soarem rápidas e em dinâmica diferente. Devemos tocá-las com atenção ao tempo para não acelerarmos, além de manter a dinâmica. A sugestão de dinâmica para todo o movimento é o *piano*, ajudando a manter um caráter melancólico, podendo realizar pequenos *crescendos* e *decrecendos* de acordo com cada frase e com o desejo do intérprete.



Exemplo 9. Articulação em *legato*.

O *Tacacá*, prato que intitula o terceiro movimento, é uma outra especialidade culinária derivada do tucupi. O tucupi fervente é derramado sobre uma goma feita da farinha de tapioca, adicionando-se em seguida folhas de jambu e camarão seco.

Pela descrição do prato, conseguimos ter uma melhor compreensão da expressão *Bem quente* utilizada pela compositora, referindo-se ao tucupi. Para expressar esse calor, sugerimos a dinâmica *forte* e a articulação com acentos em todas as notas em todo o trecho inicial que vai até o compasso 17.



Exemplo 10. Dinâmica e articulação para expressar o “Bem quente”.

Sugerimos um *ritardando* no compasso 19 para fazer uma transição entre a seção inicial e a próxima, que se inicia no compasso 22 e possui um caráter mais lírico e suave. Também sugerimos uma pequena cesura para reforçar esta mudança.

O andamento proposto pela compositora para esta nova seção era de semínima = 80. Nossa sugestão é que seja adotado semínima = 102 para realçar o efeito da nota Ré pedal. Sugerimos ainda que as notas diferentes da nota pedal sejam enfatizadas, realçando o movimento melódico das outras notas.



Exemplo 11. Andamento da nova seção – compasso 22.

A alternância entre as notas Ré e Fá Sustenido no registro grave, dependendo do andamento, pode proporcionar uma dificuldade técnica com relação às posições dos pistões. A partir do compasso 23 temos uma frase longa com pedal na nota Ré que apresenta esta alternância de posições. Apresentamos duas maneiras de amenizar esta problemática.

A primeira delas seria tocar algumas notas com posições⁴ alternativas, diminuindo a alternância de movimento dos dedos. As notas com posições alteradas seriam: Fá Sustenido – utilizar a 7ª posição ao invés da 2ª; Si – utilizar a 6ª posição ao invés da 2ª; Dó Sustenido - utilizar a 7ª posição ao invés da 4ª. A segunda maneira, a qual adotamos, é abrir a bomba de afinação referente ao terceiro pistão e utilizar uma posição alternativa para a nota Ré, (a 5ª posição ao invés da 6ª). Deste modo estaríamos alterando a posição de apenas duas notas, Ré e Sol Sustenido, presentes nos compassos 38, 45 e 47, facilitando a digitação de todo o trecho que vai até o compasso 48.

Utilizamos a pequena pausa proposta entre os compassos 21 e 22, além do próprio compasso 22 para ajustarmos a bomba de afinação na posição necessária, uma vez que a nota Ré do compasso 22 utiliza uma posição que não interfere no acionamento da terceira bomba de afinação. Do compasso 48 em diante podemos retomar a posição normal da bomba de afinação. Este procedimento é bastante comum no trompete para facilitar passagens com digitação desconfortável ou ainda para obter notas graves fora da extensão natural como o Fá natural grave.

Por uma solicitação de Simões, Caldeira fez uma segunda versão deste terceiro movimento, para resolver a questão técnica de alternância de posições. A alteração consistiu em transpor todo o trecho desde o compasso 23 ao final da peça um intervalo de segunda maior inferior, eliminando a problemática da digitação discutida anteriormente. Segundo Caldeira, esta alteração não influencia na concepção da peça. Esta outra versão foi estreada

⁴ As posições se referem às combinações de acionamento das válvulas para transitar entre as sete séries harmônicas disponíveis no trompete.

pelo mesmo, no XXVI Panorama da Música Brasileira Atual no ano de 2012.⁵ Para este trabalho, utilizamos a primeira versão. No compasso 52 ocorre uma mudança para um compasso composto, com a indicação de manutenção do pulso. Esta é uma seção transitória que nos levará ao final da peça. Sugerimos um crescendo até o compasso 57, quando retoma-se o compasso 2/4 e inicia-se a seção final. Devemos ter atenção para manter o pulso de semicolcheias iguais.



Exemplo 12: manutenção do pulso – compassos 52 e 53.

A dinâmica sugerida para o trecho final é *forte*, conduzindo até o último compasso onde temos a nota mais aguda de toda a peça. O intérprete deve ter atenção por se tratar de um trecho longo, sem intervalos para descanso, e que termina no registro agudo, dosando sua resistência e cansaço para chegar ao final mantendo a dinâmica e o caráter apresentado até o momento. Acreditamos que se o intérprete seguir nossas sugestões de articulação e estando atento à respiração será possível alcançar o final da peça sem maiores dificuldades.



Exemplo 13: dinâmica e caráter no final da peça – compassos 66 ao fim.

A peça é extremamente desafiadora por apresentar uma grande variedade de caracteres, dinâmica e extensão. O grande desafio é conseguir expressar a relação entre a culinária do ingrediente tucupi e a música, que julgamos estar bem representada pelas ideias da compositora. Nossa maior atenção deve ser em relação às dinâmicas e articulação, que são os parâmetros que vão manter o caráter de cada trecho, de cada movimento.

Das peças encontradas, muitas são desconhecidas por boa parte dos trompetistas envolvidos na área acadêmica, poucas foram publicadas e a maioria se apresenta em cópias de manuscritos.

⁵ Para realização das sugestões interpretativas adotamos a primeira versão do terceiro movimento.

De modo geral, as composições são rítmicas e usam escalas e modos oriundos da música folclórica e popular brasileira. É comum que peças para instrumento solo sejam encomendadas aos compositores por um determinado intérprete, ao qual a obra é dedicada e, quase sempre, este intérprete é o responsável por sua estreia. Há casos, porém, como as peças de Victorio e Guerreiro, em que permaneciam não estreadas até o início desta pesquisa.

Algumas características encontradas nessas peças são utilizadas com frequência nas composições contemporâneas e estudá-las é um incentivo ao desenvolvimento de técnicas adicionais para o trompete, além de ajudar a promover uma apreciação de obras contemporâneas para trompete sem acompanhamento.

Referências

- ABDO, Sandra N. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per musi*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 1, 2000, p. 16-24.
- COX, Richard H. PhD, MD. *You can become a good musician*. Colorado Springs, CO: Cox & Consultants, Inc, 2006, p. 30.
- ENGELKE, Luis. *Twentieth Century Brazilian Solo Trumpet Works (accompanied and unaccompanied): A Stylistic Guide and Annotated Bibliography*. DMA dissertation, Arizona State University, 2000.
- HICKMAN, David R. *Trumpet pedagogy. A compendium of modern teaching techniques*. Hickman Music Editions, Arizona, 2006.